

ALESSANDRA MASCIA

LA PHOTOGRAPHIE ET LE RÉCIT DU MAL

ABSTRACT: The French neurologist, Jean-Martin Charcot, linked his name to studies on hysteria. The documentation of his work at the Salpêtrière Hospital, in Paris, shows how any sign of emotional excess was recorded and classified through the photographic medium. These images provided the materials for the multivolume album *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1878). In the photos of Salpêtrière's patients, the image takes over the disease. The photographic medium was not a neutral witness, but influenced the performance of hysteria. In years when photography seems able to unveil human character and to separate good from bad (as shown by the research by Bertillon and Lombroso), the photographic gaze is soon screwed on itself, seduced by the density of the images.

KEYWORDS: Hysteria, Medical Photography, Jean-Martin Charcot, Salpêtrière, Photographic Gaze.

Parmi les œuvres artistiques présentes dans le cabinet viennois de Sigmund Freud, il y a la reproduction d'un tableau, une photolithographie en noir et blanc qui est actuellement accrochée juste au-dessus du célèbre divan d'analyste, au Musée Freud de Londres (ill. 1).



Fig. 1. *Le divan de Freud*, Freud's Study, London: Freud Museum.

Il s'agit de la reproduction d'un tableau, signé par le peintre français André Brouillet, illustrant *Une leçon clinique à l'hôpital parisien de la*

*Salpêtrière*¹ (ill. 2). Le protagoniste de la toile est Jean-Martin Charcot, le neurologue devenu célèbre pour ses études sur l'hystérie. C'est lui, le médecin aux cheveux blancs, à droite, provoquant, sous hypnose, une crise d'hystérie chez une femme. La patiente est Marie "Blanche" Wittmann, qu'on voit ici soutenue par l'assistant de Charcot, Joseph Babinski.



Fig. 2. André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887, huile sur toile, 290 × 430 cm, Paris : Université Paris Descartes.

En décrivant le public participant à la séance, le tableau de Brouillet nous consigne plusieurs portraits. Outre les médecins et les assistants, on reconnaît deux témoins qui seront chargés de diffuser les études cliniques sur l'hystérie : Paul Richer,² assis à la table, à gauche de Charcot, dessinant la scène, un crayon à la main, et Jules Clarétie, journaliste, écrivain et administrateur de la Comédie-Française.³

¹ Pierre Aristide André Brouillet, élève de Jean-Léon Gérôme, avait été exposé le tableau au *Salon des artistes*, le 1^{er} mai 1887. Quant à la gravure de Freud, elle est signée Eugène Louis Pirodon. Sur le collectionnisme de Freud on renvoie à : Gamwell et Wells 1989.

² Neurologue, anatomiste, historien de la médecine, dessinateur et sculpteur français a écrit plusieurs ouvrages, dont un traité sur *l'hystéro-épilepsie* avec la préface de Charcot : Richer 1881.

³ Clarétie, pseudonyme de Arsène-Jules Arnaud, avait été l'auteur en 1891 du roman à la Salpêtrière : *Les Amours d'un interne* (1881), dont l'histoire évoque les travaux de Charcot et les crises chez les patientes. Parmi les autres spectateurs représentés dans le tableau de Bouillet il faut encore mentionner : Georges Gilles de La Tourette, au premier plan, au centre du tableau, portant un tablier blanc ; Léon Le Bas, administrateur de l'hôpital ; Jean-Baptiste Charcot, fils de Charcot, alors étudiant en médecine, et Pierre Marie, qui reprendra la chaire de Charcot à la Salpêtrière en 1917.

Élève de Charcot et traducteur de ses ouvrages en allemand, durant l'hiver 1885-1886, Freud avait assisté à plusieurs séances à la Salpêtrière.⁴ Tous les éléments qui joueront un rôle décisif dans l'histoire que nous allons raconter sont déjà là, dans la lithographie accrochée au mur, au-dessus de son divan : un hôpital, une femme hystérique, un public essentiellement masculin, une mise en scène publique. On retrouve déjà les personnages principaux : un médecin à la recherche de nouvelles voies, un témoin prenant des notes visuelles et un autre s'occupant de littérature et de théâtre.

Léon Daudet, écrivain et homme politique, durant ses études de médecine avait visité la Salpêtrière. Il décrit cette expérience dans son roman *Les Morticoles* (1894), où, dressant un portrait critique du monde médical, évoque la rencontre avec les hystériques soignées par Charcot. Le souvenir est associé à des sensations auditives, olfactives, tactiles et surtout visuelles :

Chaque lit était une folle petite chapelle, ornée d'oripeaux aux couleurs extravagantes, où le jaune et le violet luttaient en hurlant avec le rouge et le bleu ; sur les étoffes chiffonnées ruisselaient des avalanches de colifichets et bimbeloteries, statuettes de plâtre et de verre, objets de forme inconnue, d'usage vague, poteries indéterminées, herbes sèches, jusqu'à des bouts de bougie et des bobines de fil. Au milieu de cette mascarade s'énervaient, s'étiraient une trentaine de femmes étranges, quelques-unes jeunes et jolies, d'autres vieilles, mais toutes fardées, les rides plâtreuses et rosés, les cheveux travaillés [...] comme sur les têtes de gorgones et de méduses [...] Certaines filles avaient des poses de nonchaloir, couchées tout habillées sur leurs lits, faisant saillir les hanches, accroupies et fumant d'odorantes cigarettes, mâchonnant des choses dures, du bois et de la craie. D'autres s'amusaient à se poursuivre avec des clameurs insensées, à se battre, se mordre, se griffer, s'envoyer des coups de pied qui faisaient flotter les peignoirs. Une, à qui la surveillante voulait faire ingurgiter un médicament, rechignait avec des minauderies. Notre entrée dans ce sérail suscita une vive animation. Nous sentions sur nous tous ces regards fiévreux, cernés de noir et de fard. (Daudet 1956 [1894], 163).⁵

Dans cet espace, surchargé de couleurs et de sons, où « chaque lit était une folle petite chapelle », les médecins font l'objet de la curiosité des patients. Les regards se concentrent sur eux : « nous sentions sur nous tous ces regards fiévreux, cernés de noir et de fard ».

⁴ Cependant, sur le thème de l'hystérie, les deux érudits avaient des opinions différentes, à ce sujet il faut rappeler les *Études sur l'hystérie* de Breuer et Freud, parues en 1895.

⁵ À ce sujet : Marquer 2008.



Fig. 3. *Attaque d'hystérie : Première, Deuxième et Troisième Phase*, in Bourneville et Regnard 1876-1879, vol. I, pl. II, III, IV.

En novembre 1861, le neurologue Jean-Martin Charcot est nommé chef des Services de la Médecine Générale de l'hôpital parisien de la Salpêtrière. Pour le médecin, âgé d'un peu plus de trente ans, est l'occasion d'un recensement systématique des différentes pathologies, mais dans le cadre de cet *atlas vivant* de la pathologie, les *convulsionnaires* lui offrent l'opportunité d'étudier de près un phénomène mystérieux, qui, à partir de ce moment, sera indissolublement lié à son nom : l'hystérie.

Dans un essai qui est devenu un classique, Georges Didi-Huberman fait remarquer qu'à la Salpêtrière on découvre la théâtralité stupéfiante du corps hystérique (Didi-Huberman 1982). L'hypnose et l'observation des malades en crise, les célèbres leçons du mardi de Charcot, permettent d'avoir une connaissance directe de ce phénomène, qui tombe dans le domaine public à travers la photographie. D'après Didi-Huberman, l'analyse de la documentation photographique révèle toutefois l'acte de mise en scène dont les hystériques furent l'objet de la part de Charcot et de ses assistants. Des questions se posent alors : ces photographies sont-elles le produit d'un processus créatif ? Si les médecins les ont réalisées, altérant la vérité clinique, pouvons-nous définir cette manipulation une opération artistique ? Et Charcot peut-il être considéré comme un artiste ?

Les premières études de Charcot sur hystérie remontent à 1872, atteignant à une forme achevée quelques années plus tard, dans l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, l'ouvrage édité par Désiré

Bourneville et Paul Regnard, paru en trois volumes à Paris, entre 1876-1879.⁶ Comme dans un livre d'art, les images, illustrant le premier volume, sont des photographies collées directement sur la page ; alors que, dans les deux derniers volumes, figurent des photolithographies.

L'ouvrage ne suit pas l'ordre chronologique, mais il est structuré par thématique et les premières planches illustrent, selon la définition de Charcot, les trois phases de l'hystérie (ill. 3). La technique photographique contribue de manière décisive à son intérêt pour cette maladie (Sicard 2001, 35-49).⁷ Plutôt que décrire la névrose, l'hystérie est illustrée, l'image primant sur les mots. Pour avoir un document visuel cohérent et compréhensible, l'hôpital engage des photographes qui s'efforcent de photographier l'hystérique quand la crise est en cours. Afin de bénéficier d'une lumière favorable, souvent les internées sont conduites dans la cour de l'hôpital et photographiées sur un lit ou sur un matelas et, puisque le temps de pose est long, elles endossent parfois la camisole de force.



Fig. 4. *Attaque : Crucifiement*, in Bourneville et Regnard 1876-1879, vol. I, pl. XI.

⁶ Bourneville et Regnard, 1876-1879. L'ouvrage avait été précédé par les tomes de la *Revue photographique des hôpitaux de Paris*, éditée entre 1869-1873 par Bourneville et Arthur de Montméja. Étant le responsable du service photographique de l'hôpital parisien de Saint Louis, Montméja avait déjà publié, en 1868, un recueil de photographies médicales : Hardy et Montméja 1868.

⁷ Pour une synthèse sur l'iconographie de l'hystérie, on renvoie à : Gilman 1993, 345-436.

Le but de Charcot est de « faire tableau ».⁸ Pour obtenir cet effet, il faut parvenir à une extériorisation du symptôme, à une spectacularisation figurée, s'exprimant à travers la gestualité et les traits physiologiques. L'approche de cette enquête médicale détermine des raccourcis visuels, il le témoigne, entre autres, la *planche IX*, dont le sous-titre dit : « Attaque : Crucifiement ». En effet, bien qu'il soit une attaque d'hystérie, la pose de la femme, allongée sur le lit, les bras tendus, évoque une crucifixion (ill. 4). L'image prime sur la vérité, mais elle nous place dans un dilemme : il faut éclaircir si la réalité a engendré le tableau ou si Charcot l'a fabriquée, car, dans ce cas précis, on assistera à une construction figurative délibérée.

Il existe un rapport étroit entre l'hystérie et l'imaginaire religieux⁹ — la névrose visionnaire est d'ailleurs un sujet dont on a beaucoup écrit — bien avant Charcot, Diderot propose une relecture de l'extase, la névrose des femmes, l'approchant à l'hystérie.

Le rôle de Pythie ne convient qu'à une femme ; il n'y a qu'une tête de femme qui puisse s'exalter au point de pressentir sérieusement l'approche d'un dieu, de s'agiter, de s'écheveler, d'écumer, de s'écrier [...] Sa tête parle encore le langage de ses sens, lorsqu'ils sont muets. Rien de plus contigu que l'extase, la vision, la prophétie, la révélation, la poésie fougueuse et l'hystérisme. (Diderot 1873-1876 [1772], II, 252-255).¹⁰

C'est précisément le court-circuit visuel convulsionnaire/visionnaire qui inspirera la réflexion surréaliste. En 1928, le texte de Louis Aragon et André Breton, *Le Cinquantenaire de l'Hystérie*, destiné à l'édition de *La Révolution surréaliste*, aboutit dans un éloge de l'hystérie. Outre une célébration réaffirmant l'importance lyrique de la névrose, l'article est accompagné par six photos d'Augustine, une des patientes de Charcot,¹¹ et puisque chaque photo est chargée des réminiscences visuelles, la force de l'image prend le dessus.

⁸ Didi-Huberman utilise cette expression, remarquant la conscience esthétique de la pathologie chez Charcot : Didi-Huberman 1982, 194-195.

⁹ Sur la rencontre entre la sphère médicale et religieuse, on rappelle ici, entre autres, de Certeau 1982 ; Foucault 1962 ; Mazzoni 1996.

¹⁰ Sur la notion culturelle et la définition médicale d'hystérie : Arnaud 2014.

¹¹ On renvoie à l'étude de Steer 2017, pp. 15-50.

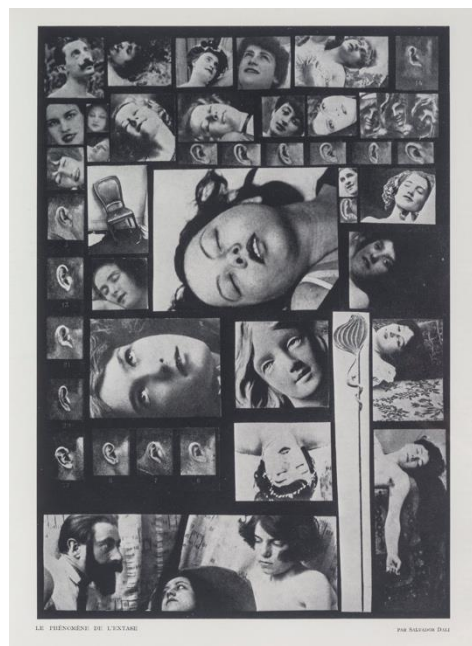


Fig. 5. *Le Phénomène de l'extase*, photomontage, in Dalí 1933.

Quelques années plus tard, inspiré par ces illustrations, Salvador Dalí compose une vision stéréoscopique, assemblant dans le même tableau une série de portraits de visionnaires. Publié en 1933, sur la revue *Minotaure*, *Le phénomène de l'extase*¹² est un montage photographique, où Dalí utilise des portraits féminins, des fragments pornographiques, les réunissant aux traits physiologiques — des différents types d'oreilles et de nez — photographiés par Alphonse Bertillon. L'artiste catalan réunit le portrait d'extase et le portrait scientifique de Bertillon, le créateur de l'anthropométrie judiciaire, mais il réunit également les femmes et les vierges sculptées, fondant l'extase charnelle et sacrée (ill. 5). En annulant les distances entre le passé et le présent, entre la vérité et la fiction, dans l'image de Dalí le langage photographique domine : un langage qui confère une valeur absolue aux fragments visuels. D'autre part, Diderot observait que, s'échappant de l'espace restreint du présent, la vision de la femme en délire s'approchait à une révélation : « C'est dans le délire hystérique qu'elle [la femme hystérique] revient sur le passé, qu'elle se lance sur l'avenir, que tous les temps lui sont présents » (Diderot 1873-1876 [1772], II, 255).¹³

¹² Dalí 1933, 76-77. Sur le montage de Dalí, vu dans le contexte de la réflexion surréaliste sur l'hystérie : Beeston 2018, pp. 45-54.

¹³ Si le mouvement surréaliste revendiqua la beauté convulsive de l'hystérie, après la Première Guerre mondiale, le débat sur l'hystérie resurgit à travers celui mené sur les

De même, dans l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, partant du symptôme, on parvient à la catégorie générale d'hystérie. L'image granuleuse est la marque reconnaissable d'un phénomène qui a été capturé alors qu'il se produit. Si le visage de la *convulsionnaire*, défigurée par le spasme, se soustrait à toute définition et à toute description bien formée, cette représentation met le doigt, comme Didi-Huberman a remarqué, dans « l'aporie de l'image », puisque, bien que visible, l'image souvent est non consensuelle.¹⁴



Fig. 6. Johann Heinrich Füssli, *Le Cauchemar*, 1781, huile sur toile, 101,6 × 127,7 cm, Detroit : Institute of Arts.

Si au fil des siècles l'hystérie a été associée à une galerie de figures qui définissent sa nature insaisissable — comme le Protée prenant toutes sortes de formes ou comme le caméléon et l'hydre (Arnaud 2014, 64-74) — le portrait de la névrose apparaît récalcitrant à toute définition. *Le Cauchemar* de Johann Heinrich Füssli (1781) — une autre des peintures dont la reproduction figure dans le cabinet de Freud — représente une femme en robe blanche, endormie sur un lit, la tête penchée vers le bas. L'apparition fantomatique d'une tête de cheval la menace et un démon assis sur son

névroses de guerre. Pour rememorer les étapes suivantes de l'histoire de l'hystérie : Roudinesco et Plon 1997 [2005].

¹⁴ Outre la problématique du consentement à l'image, Didi-Huberman s'interroge sur la figuration de l'hystérie, abordant le problème du *spasme cynique*, dont l'adjectif *cynique* est synonyme d'*obscène* : Didi-Huberman 1985, 69-82.

ventre la domine. C'est lui le cauchemar, le démon qui l'a subjugué et qui maintenant fixe le regard sur le spectateur¹⁵ (ill. 6).

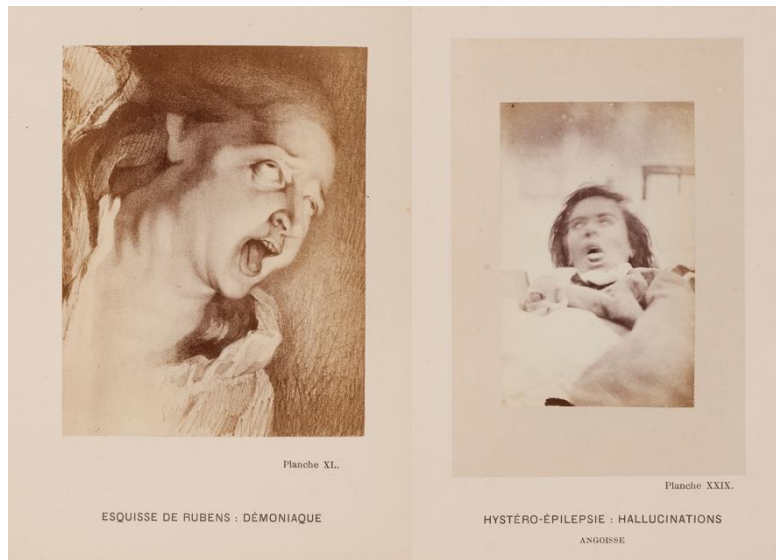


Fig. 7. *Hystéro-Épilepsie : Hallucinations et Esquisse de Rubens : Démoniaque*, in Bourneville et Regnard 1876-1879, vol. I, pl. XXIX et XL.

En associant la vision au sommeil, le voyeurisme est explicite : l'image coïncide avec une intrusion dans un moment fragile, où le fantôme de l'irrationnel fait son apparition. Toutefois, comme Starobinski observe, dans *Le Cauchemar* l'image bascule : « entre avoir peur et faire peur, entre la vision épouvantée et le voyeurisme qui s'attache au spectacle de la dormeuse tourmentée » (Starobinski 1974, 131). Évidemment, en étant spectateur d'un tourment, il y a du sadisme et, donc, du plaisir. Füssli, comme après lui le photographe Salpêtrière, ils *voient souffrir*, mais, à travers l'image, ils *font souffrir*. Se faisant tableau, la convulsionnaire de la Salpêtrière, nous repousse, donc, à la racine du mal.

La vérité du corps, au nom de laquelle la médecine décrypte les symptômes et identifie le diagnostic, est remise en cause par l'existence de l'affection hystérique.

En documentant l'état hallucinatoire de l'*Hystéro-Épilepsie* (planche XXIX), l'image photographique nous consigne le portrait d'une femme possédée. Avec les yeux en l'air, la face convulsée, la bouche ouverte, jetant un grand cri, la femme est fort ressemblante à celle dessinée par Rubens,

¹⁵ Sur la *vision de la dormeuse* de Füssli on renvoie à l'étude : Starobinski 1974, 127-162. À ce sujet voir aussi : Dupuy 1996, 111-128. Pour une analyse plus détaillée de la figure du cauchemar et de son épiphanie : Bridier 2002.

l'Esquisse de Rubens : Démoniaque (planche XL), représentant la guérison d'une possédée, est d'ailleurs la seule œuvre d'art reproduite dans *l'Iconographie* de Charcot, la seule digne de figurer dans un ouvrage consacré à l'hystérie¹⁶ (ill. 7). Pour les exorcistes, c'est là une marque de la possession diabolique, mais la même remarque est contenue dans les *Études sur Grande hystérie* (1881) de Paul Richer, professeur d'anatomie artistique à l'École des Beaux-Arts et successeur de Charcot à la direction de la Salpêtrière : « Ordinairement les Démons, après leurs contorsions et agitations, mettent les filles ainsi tourmentées en un arc de cercle » (Richer 1885 [1881], 845). Pour Richer la forme, *l'arc*, est devenue synonyme de névrose.

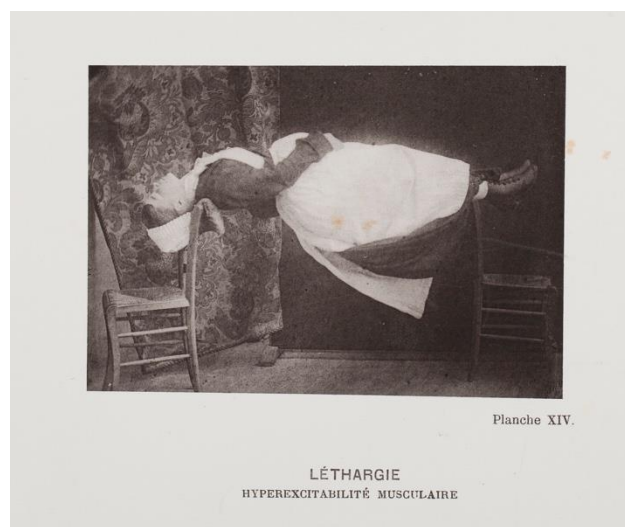


Fig. 8. *Léthargie Hyperexcitabilité Musculaire*, in Bourneville et Regnard 1876-1879, vol. III, pl. XIV.

Comparée à *l'Iconographie* de Charcot, l'image joue un rôle différent dans l'ouvrage de Richer : elle est un appel à l'observation, un après-mémoire et une référence et, outre la photo illustrative, on fait appel au dessin, réalisé par Richer même. La description de la crise est plus précise et, comme Charcot le remarque dans sa préface, la névrose n'est plus le : « Protée qui se présente sous mille formes » (Richer 1885, VII). Le dessin supplée à l'incertitude photographique, puisque, assistant à une crise d'hystérie, on apprend que :

¹⁶ L'esquisse de Rubens figurait parmi les photos de Paul Regnard in : Bourneville et Regnard, 1877, pl. LX. Il était aussi inclus in : Charcot et Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, 1887 (on renvoie à l'édition 1984).

rien n'est livré au hasard ; que tout se passe, au contraire, suivant des règles bien déterminées [...] valables pour tous les pays, chez toutes les races ; règles dont les variations, quelque nombreuses qu'elles puissent paraître, se rattachent toujours au type fondamental. (*Ivi*, VIII).¹⁷

L'image d'une femme raide comme une statue et suspendue entre deux chaises est très célèbre. La photo, prise durant une séance d'hypnose, remonte à 1879 (ill. 8). L'épisode est particulièrement photogénique, comme l'observe Charcot : « Le sujet se trouve transformé en une sorte de statue expressive, modèle immobile représentant avec une vérité saisissante des expressions les plus variées et dont les artistes pourraient assurément tirer le plus grand parti ». Et il ajoute : « L'immobilité de ces attitudes (cataleptiques) [...] est éminemment favorable à la reproduction photographique » (Charcot 1890, IX, 443).

En affirmant, une fois de plus, la primauté de l'image, Charcot encourage les artistes à utiliser la *statue expressive*, le *modèle immobile*. Le corps de l'hystérique est en attente de définition, il dépend du regard de l'autre, de son examen et de son verdict. Les hommes, les médecins, sont les spectateurs de cette création, mais la création et le créateur se confondent dans le voyeurisme de ce jeu, le même illustré par Brouillet dans sa *Leçon à la Salpêtrière*.

La réciprocité du jeu des regards est documentée par la voix des témoins. Remémorant la séance avec une patiente, Charcot se souvient :

Après beaucoup de difficulté, nous parvenons, M. Régner et moi, à obtenir qu'elle se laisse photographier, et nous pouvons avoir l'aspect de sa physionomie quelques instants avant le début d'une attaque épileptiforme (PLANCHE XV). À peine le temps nécessaire pour avoir l'épreuve était-il écoulé, que G... était prise de convulsions. (Bourneville et Regnard 1877, 66).

¹⁷ À ce sujet, Füssli observait que : « Un homme que saisit une passion démesurée, que ce soit la joie ou la douleur, perd l'expression de son caractère individuel propre, et se trouve absorbé par la force du sentiment qui agit sur lui », Starobinski 1974, 146.



Fig. 9. *Électro-Physiologie Photographique*, in Duchenne 1862, pl. 8.

Outre le souci du médecin d'enregistrer visuellement l'événement, il y a aussi la réaction du patient. L'appareil photo non seulement documente les crises, mais il les favorise. Une des convulsionnaires se déclare « électrisée » à l'idée de participer à une séance photo. L'expression est paradoxale, étant donné l'affreuse méthode de traitement par l'électricité utilisée à Salpêtrière, où, outre les traitements psychiatriques, on recourt habituellement à l'électricité même dans le service de documentation photographique de la Salpêtrière, dirigé initialement par un photographe amateur comme Paul Regnard et après son départ, en 1880, par un professionnel comme Albert Londe, qui institue un atelier de photographie dans la clinique. En expérimentant des techniques originales, l'équipe de Charcot sert des décharges électriques de faible intensité, induisant des réactions hystériques. Sur les visages des patientes, le choc électrique produit une expression artificielle que, tout en restant visible pendant quelques minutes, on peut aisément photographier. Après le premier projet visuel, l'*Iconographie*, voulue par Bourneville et documentée par Regnard, on assiste à la parution de *La Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, l'ouvrage dirigé par les assistants de Charcot et paru, entre 1893 et 1895, après sa mort.

C'est, donc, à l'aide de l'électricité que les expressions sont obtenues, en utilisant un dispositif technique qui a fait l'objet d'une recherche méticuleuse de la part du neurologue Guillaume-Benjamin Duchenne,

l'auteur du *Mécanisme de la physionomie humaine* (ill. 9). C'est lui qui a initié Charcot à la photographie et que Charcot appelle « mon cher maître ».

À partir de la première édition, en 1876, les images de l'*Iconographie* de Charcot sont accompagnées par une légende, expliquant la transformation du même visage, du même corps. Celle de la première planche précise que, tout d'abord, la patiente a été photographiée avec sa *physionomie normale*, après on assistera à *l'attaque hystérique*.

La séquence d'image permet de déduire la distance entre le normal et le pathologique. Au reste, la ligne de démarcation n'est pas très claire, puisque le terme hystérie a toujours existé, mentionné déjà par Platon dans son *Timée*,¹⁸ mais la notion d'hystérie a changé au fil du temps. La littérature précède l'image et la médicalisation du phénomène, mais la pathologie se manifeste dans les pavillons de la clinique parisienne et la photographie contribue de manière décisive à sa naissance.

Si l'hystérie est une pathologie visuelle, à mesure que l'enquête photographique avance, les portraits de la Salpêtrière ressemblent de moins en moins des visages humains et de plus en plus de masques.

On ne cherche plus un vrai portrait, mais un *spécimen*. Un individu qui donne l'idée de l'espèce (Maresca 2011, 67-87).¹⁹ Le processus est décrit par l'un des pionniers de la photographie scientifique, Alphonse Bertillon, le fondateur, en 1882, du premier laboratoire de police d'identification criminelle et le créateur de l'anthropométrie judiciaire, le célèbre « système Bertillon » (Frizot, July, Phéline et Sagne 1985, 61).²⁰



Fig. 10. *Bertillon card 20213* (âge 24), February 25, 1905, New York City Municipal Archives.

¹⁸ Le terme hystérie a une longue histoire, qui commence déjà à l'âge classique : Foucault 1972 [1961].

¹⁹ Sur la transition photographique vers le "type humain" : Edwards 1992.

²⁰ Voir aussi : Muzzarelli 2003.

Le système de neutralisation d'identité perfectionné par Bertillon a été utilisé, entre autres, pour le portrait anonyme d'une femme de 24 ans, un portrait réalisé le 25 février 1905, déposé dans les dossiers de la police de New York (ill. 10). L'image suit les règles convenues, le photographe a choisi la pose frontale et le profil, en éliminant tous les détails de l'arrière-plan et en s'éloignant du sujet, puisque Bertillon observe : « il y a au point de vue métrique et descriptif, un grand avantage à s'éloigner le plus possible de son sujet » (Bertillon et Chervin 1909, 77). *S'éloigner du sujet* signifie s'approcher au *type*, c'est à dire à un modèle abstrait représentant les traits essentiels communs à plusieurs entités d'un même ensemble humain. On assiste à l'application d'un canon taxonomique, le même utilisé pour classer les plantes ou les animaux.

De l'individu on va vers le *type humain*. C'est l'esprit qui anime *L'Homme criminel* de Cesare Lombroso, que le fondateur de l'anthropologie publie en 1876. Il existe une filiation entre le portrait du criminel lombrosien et l'image picturale, dont l'archétype est établi dès XVII^e siècle, notamment dans la peinture allemande et flamande. Le visage du bourreau dans le *Martyre de Sainte Catherine* de Lucas Cranach l'Ancien, présente déjà tous les stigmates du criminel : la couleur de la peau, la forme des yeux, le nez trilobé, les lèvres minces ou le front fuyant (Villa 1985, 69). Cette dette révèle que ce qu'exprime la photographie de Lombroso, ses portraits de criminels, n'est pas la réalité, mais sa représentation iconique.

Mais dans le milieu scientifique anglais, animé par les théories de Charles Darwin et de Herbert Spencer, cet esprit guide également Francis Galton, le cousin de Darwin, lui qui avait été anthropologue, explorateur et même métrologue. Dans son ouvrage, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, publié à Londres en 1883,²¹ Galton présente au lecteur un nouveau dispositif visuel : la *photographie composite* (ill. 11). Cette technique consiste à fusionner en une seule image une multiplicité de clichés individuels, en vue de parvenir à une image générique, permettant d'isoler une physionomie typique. C'est ainsi que Galton propose le portrait type de différents membres d'une même famille, mais également celui du criminel. La photographie, donc, aide à documenter les troubles mentaux et physiques héréditaires, et dans une perspective eugénique, elle permet de distinguer les classes et les races, en exerçant le contrôle social.

²¹ Galton 1883. Sur Galton et la photographie : Green 1984, 3-16.

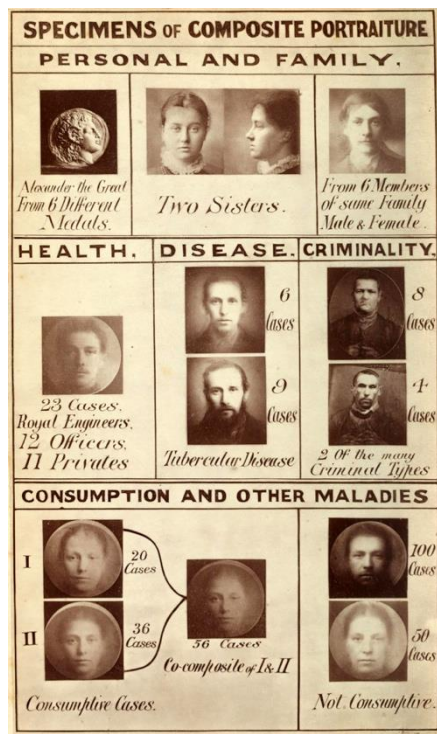


Fig. 11. Frontispice de Galton 1883.

Avant de se fondre dans un seul portrait, l'image féminine, illustrant le frontispice du traité de Galton, a été disséquée, comme dans une étude d'anatomie. Privé d'une identité, du portrait de femme, il ne reste que la séquence des poses : frontal, profil et plein visage.

L'hystérie de Charcot est l'invention d'un visionnaire, d'un homme qui voit, dit de lui Freud, en se remémorant ce qu'il disait : « On pouvait l'entendre dire que la plus grande satisfaction qu'un homme puisse vivre était de voir quelque chose de nouveau et de le reconnaître comme nouveau, et il attirait sans cesse l'attention sur la difficulté et la valeur de ce genre de vision. Il lui arrivait de demander pourquoi, en médecine, les gens ne voyaient que ce qu'ils avaient appris à voir » (Didi-Huberman 1982, 33). Ainsi nous revenons là où nous avons commencé : sur le canapé de Freud.

BIBLIOGRAPHIE

- ARNAUD, S. 2014. *L'Invention de l'hystérie au temps des Lumières (1670-1820)*. Paris: Éditions EHESS.
- BEESTON, A. 2018. *In and Out of Sight: Modernist Writing and the Photographic Unseen*, 45-54. Oxford-New York: Oxford University Press.
- BERTILLON, F., CHERVIN, A. 1909. *Anthropologie métrique*. Paris: Mpr Nationale.
- BOURNEVILLE, D.-M., MONTMEJA A. de (éd.). 1869-1873. *Revue photographique des hôpitaux de Paris*. Paris: A. Delahaye.
- BOURNEVILLE, D.-M., REGNARD, P.-M.-L. 1876-1879. *Iconographie photographique de la Salpêtrière : service de M. Charcot*. Paris: Delahaye, 3 vol.
- BREUER, J., FREUD, S. 1956 [1895]. *Études sur l'hystérie*. Trad. par A. Berman. Paris: PUF.
- BRIDIER, S. 2002. *Le Cauchemar. Étude d'une figure mythique*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- CERTEAU, M. de. 1982 *La fable mystique*. Paris: Gallimard.
- CHARCOT, J.M. 1890. "Hémorragie et ramollissement du cerveau. Métallothérapie et hypnotisme, électrothérapie." In *Œuvres complètes*. Paris: Progrès Médical Lecrosnier.
- CHARCOT, J.M., RICHER, P. 1984 [1887]. *Les Démoniaques dans l'art*. Paris: Macula.
- DALI, S. 1933. "Le Phénomène de l'extase." *Minotaure* 3/4: 76-77.
- DAUDET, L. 1956 [1894]. *Les Morticoles*. Paris: Fasquelle.
- DIDEROT, D. 1873-1876 [1772]. "Sur les femmes." In *Œuvres complètes*, éd. par J. Assézat et M. Tourneux, t. II, 252-255. Paris: Garnier.
- DIDI-HUBERMAN, G. 1982. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula.
- . 1985. "Le cynisme iconographique." *Études Françaises*, 21/1: 69-82.
- DUCHENNE, G.-B. 1862. *Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*. Paris: Jules Renouard.
- DUPUY, P. 1996. "Interprétations d'un cauchemar: *The Nightmare* de Füssli." *Ridiculousa* 3: 111-128.
- EDWARDS, E. 1992. *Anthropology and Photography, 1860-1992*. New Haven-London: Yale University Press.
- FOUCAULT, M. 1972 [1961]. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, M. 1962. *Maladie mentale et psychologie*. Paris: PUF.
- FRIZOT, M., JULY, S., PHÉLINE, C., SAGNE, J. 1985. *Identités : de Disdéri au photomaton*. Paris: Éditions Photo Copies-Centre National de la Photographie.
- GALTON, F. 1883. *Inquiries Into Human Faculty and Its Development*, London: Macmillan.
- GAMWELL, L., WELLS, R. 1989. *Sigmund Freud and Art: His Personal Collection of Antiquities*. London: Thames and Hudson.
- GILMAN, S. 1993. "The Image of the Hysteric." In S. Gilman, H. King, R Porter et al. (eds.), *Hysteria Beyond Freud*, 345-436. Berkeley (Cal.): University of California Press.
- GREEN, D. 1984. "Veins of Resemblance: Photography and Eugenics." *Oxford Art Journal* 7/2: 3-16.
- HARDY, A., MONTMEJA, A. de. 1868. *Clinique photographique de l'hôpital Saint-Louis*. Paris: Chamerot-Lauwereyns.
- MARESCA, S. 2011. "Spécimen ou individus ? Les usages incertains du portrait photographique." In "De l'Anthropologie Visuelle", *L'homme. Revue française d'anthropologie* 198/199: 67-87.

- MARQUER, B. 2008. *Les « Romans » de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin de siècle*. Genève: Droz.
- MAZZONI, C. 1996. *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism, and Gender in European Culture*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- MUZZARELLI, F. 2003. *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*. Milano: Mondadori.
- RICHER, P. 1881. *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*. Paris: Delahaye-Lecrosnier.
- . 1885 [1881]. *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie, ou grande hystérie, édition révisée*. Paris: Delahaye-Lecrosnier.
- ROUDINESCO, E., PLON, M. 2005 [1997]. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Fayard.
- SICARD, M. 2001. "La femme hystérique : émergence d'une représentation." *Communications et langages* 127: 35-49.
- STAROBINSKI, J. 1974. *Trois fureurs. Essais*. Paris: Gallimard.
- STEER, L. 2017. "Picturing Hysteria in *La Révolution surréaliste*: From Pathology to Ecstasy." In *Appropriated Photographs in French Surrealist Periodicals 1924-1939*, 15-50. London-New York: Routledge.
- VILLA, R. 1985. *Il Deviante e i suoi segni. Lombroso e la nascita dell'antropologia criminale*. Milano: Franco Angeli.

